



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Wokół "Künstlerin(nen)roman" : kilka uwag na przykładzie tekstów Heleny Orlicz-Garlikowskiej i L. Andro

Author: Nina Nowara-Matusik

Citation style: Nowara-Matusik Nina. (2019). Wokół "Künstlerin(nen)roman" : kilka uwag na przykładzie tekstów Heleny Orlicz-Garlikowskiej i L. Andro. W: N. Nowara-Matusik (red.), "Jeszcze o artyście (i sztuce) : w literaturze, kulturze i nieopodal" (S. 177-195). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Wokół *Künstlerin(nen)roman* – kilka uwag na przykładzie tekstów Heleny Orlicz-Garlikowskiej i L. Andro¹

Hasło *Künstlerin(nen)roman*, inaczej niż *Künstlerroman*, jako określenie pewnego gatunku literackiego lub zjawiska literackiego, nie występuje w żadnym z niemieckich ani polskich leksykonów lub słowników terminów literackich², co może wskazywać, że nie jest to termin z punktu widzenia genologii ustabilizowany. Mimo to jego obydwie odmiany – *Künstlerinroman* oraz *Künstlerinnenroman* – pojawiają się akcydentalnie w badaniach germanistycznych, z reguły ukierunkowanych feministycznie lub genderowo. Wydaje się, że jest to efekt nie tylko przyświecającego badaniom feminologicznym założenia, że podmiot tekstu, traktowany przez tradycyjne literaturoznawstwo jako pewien

¹ Niniejszy artykuł bazuje częściowo na rozpoznaniach poczynionych w artykule *Künstlerin sein... Die Figur der Schauspielerin bei Helena Orlicz-Garlikowska und L. Andro*, który ukazał się w tomie *Facetten des Künstler(tum)s in Literatur und Kultur. Studien und Aufsätze*, w wydawnictwie Peter Lang Verlag (Berlin, s. 103–115), pod moją redakcją.

² Por. np. O.F. BEST: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main 1994; I. BRAAK: *Poetik in Stichworten*. Stuttgart 2001; G. von WILPERT: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989; M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Podręczny słownik terminów literackich*. Warszawa 1996; *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 2002; *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. GAZDA i S. TYNECKA-MAKOWSKA. Kraków 2006.

uniwersalny i w tym sensie bezpłciowy konstrukt, zawsze posiada płęć oraz że – co udowodniono już nie raz – jest to z reguły płęć męska, ale także wynik poszukiwań kobiecej tradycji literackiej, tzw. *her-story*. O tych przesłankach, przyświecających tworzeniu się studiów kobiecych i formowaniu się literaturoznawstwa feministycznego, napisano już bardzo wiele i równie dużo uczyniono, aby je zrealizować, czyli „wydobyć z ukrycia” kobiecie pisarstwo i dokonać rewizji zdominowanego przez mężczyzn kanonu literackiego³. Zdaje się zatem, że nie istnieje już dzisiaj potrzeba prowadzenia badań, które podejmowałyby najbardziej podstawowe kwestie literaturoznawstwa feministycznego. A jednak niemiecka feminolożka Inge Stephan diagnozuje, że wciąż jeszcze istnieją w tym zakresie pewne deficyty: o ile bowiem literackie obrazy kobiecości, będące produktem męskiej fantazji, są już dosyć dobrze przebadane, to badania obrazów kobiet stworzonych przez nie same wciąż jeszcze znajdują się w większości w fazie początkowej⁴. W innym miejscu badaczka postuluje wręcz, by w żadnym razie nie uznawać ich za zakończone⁵. Przenosząc ten postulat na grunt badań *Künstlerinnenroman* należy zatem stwierdzić, iż także w tym wypadku jest on nadal aktualny: obraz kobiety-artystki wykreowany kobiecym

³ Wystarczy w tym kontekście wymienić takie sztandarowe prace, jak: *Frauen – Literatur – Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hg. H. GNÜG, R. MÖHRMANN. Stuttgart 1985; S. WEIGEL: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Dülmen-Hiddingsel 1987.

⁴ I. STEPHAN: *Literaturwissenschaft*. In: *Gender-Studien. Eine Einführung*. Hg. C. von BRAUN, I. STEPHAN. Stuttgart, Weimar 2006, s. 289. O tym, że badania obrazów kobiecości kontynuowane są także dzisiaj, pisze również A. SCHALLENBERG: *Spiel mit Grenzen: zur Geschlechterdifferenz in mittelhochdeutschen Verserzählungen*. Berlin 2012, s. 36. W publikacji Schallenberg można także odnaleźć obszerną bibliografię na ten temat.

⁵ I. STEPHAN: *Tendenzen der Geschlechterforschung – Perspektiven für die Germanistik*. In: *Genderforschung – Leistungen und Perspektiven in der Germanistik*. Hg. M. CZARNECKA. Wrocław, Dresden 2013, s. 17.

piórem staje się bowiem coraz częściej przedmiotem naukowego zainteresowania⁶, lecz wciąż jeszcze wymaga eksploracji, i to zarówno o charakterze analitycznym, jak i syntetycznym.

Można przy tym wręcz odnieść wrażenie, że rysujące się w tym kontekście problemy badawcze, których zgłębienie wymagałoby wprowadzenia perspektywy genderowej, są wprawdzie odnotowywane, lecz nie wyznaczają głównej osi naukowej refleksji. Stanisław Kryński, analizując gatunkową przynależność powieści Anieli Gruszeckiej *Przygoda w nieznanym kraju*, stwierdza przykładowo, iż utwór ten można uznać za „kobietą *Künstlerroman*”, gdyż „postacią centralną powieści, napisanej przez kobietę, jest również kobieta, i to głównie z jej punktu widzenia prowadzona jest tu trzecioosobowa narracja. Nie pozostaje to bez wpływu na sposób kreowania świata przedstawionego w utworze, zabarwiając też w jakiejś mierze prezentowane w nim idee. Kobietą *Künstlerroman* można by więc uznać za wariant gatunkowy tzw. „powieści kobiecej” – w szerokim znaczeniu tego terminu”⁷. Po tej konstatacji badacz wycofuje się jednak z wprowadzonego tym sposobem kontekstu, by zinterpretować interesujący go utwór przez pryzmat problematyki filozoficznej. Nie sposób jednak nie odnieść się do zasygnalizowanych tutaj problemów aparatu pojęciowego tudzież adekwatności nomenklatury: czy rzeczywiście bowiem powieść, której bohaterką jest kobieta-artystka, napisana przez kobietę, winna nazywać się kobietą *Künstlerroman*? Pierwsza z trudności, jakie się w tym kontekście rysują, i zarazem najbardziej oczywista, jest natury translologicznej. Polskie tłumaczenie niemieckiego pojęcia *Künstlerroman* – powieść o artyście – ma bowiem ten deficyt, iż, jak zauważył już Andrzej Z. Makowiecki, „w tym sformułowaniu zanika, nierozzerwalnie z omawianym typem utworu zwią-

⁶ Por. np. S. HAM: *Zum Bild der Künstlerin in literarischen Biographien: Christa Wolfs „Kein Ort. Nirgends“, Ginka Steinwachs’ „George Sand“ und Elfriede Jelineks „Clara S“*. Würzburg 2008.

⁷ S. KRYŃSKI: „Na krawędzi siebie i świata”. Anieli Gruszeckiej *Przygoda w nieznanym kraju*. W: *Z problemów prozy – powieść o artyście*. Red. W. GUTOWSKI, E. OW CZARZ. Toruń 2006, s. 372–373.

zana, sprawa subiektywizacji świata przedstawionego⁸. Zasadne wydaje się zatem używanie w języku polskim nie tłumaczenia terminu, lecz jego oryginalnej formy. Jednak podążając tym tropem łatwo skonstatujemy, iż *Künstlerroman* w swojej klasycznej postaci uważany jest przede wszystkim za powieść o artyście⁹, który nie jest bynajmniej bezpłciowym twórcą, lecz zawsze osobowością twórczą rodzaju męskiego. Wystarczy w tym kontekście przytoczyć kilka słownikowych definicji: w *Metzler Literatur Lexikon* czytamy na przykład, iż *Künstlerroman* „to opowieść o losach i twórczości artysty”¹⁰, przy czym tę informację odnajdziemy także w *Sachwörterbuch der Literatur* („opowieść o losach artysty”¹¹) oraz w encyklopedii Brockhauusa („powieść, w której centrum znajduje się postać artysty”)¹², zaś przytaczane w wymienionych leksykonach tytuły dzieł literackich odsyłają do utworów pisarzy (najczęściej: Heinse: *Ardinghello*, Goethe: *Wilhelm Meister*, Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*), których bohaterami są zawsze mężczyźni.

W objaśnieniach słownikowych nie odnajdziemy nawet wzmianki o tym, iż bohaterem *Künstlerroman* może być także *Künstlerin* – artystka, albo *Künstlerinnen* – artystki. Przyczyn tego stanu rzeczy można doszukiwać się w nieobecności czy też raczej niedoreprezentowaniu kobiet w historii sztuki oraz pełnieniu przez nie określonych ról społecznych, lecz także – jak udowodniła niemiecka literaturoznawczyni Ursula Mahrenholz, stosując w swoich badaniach instrumentarium psychoanalityczne – w odmiennej w przypadku poety i poetki psychospołecznej

⁸ A. Z. MAKOWIECKI: *Młodopolski portret artysty*. Warszawa 1971, s. 7.

⁹ E. MATKOWSKA: *Künstlerroman – historia i perspektywy gatunku*. „Orbis Linguarum” 42 (2015), s. 334; U. MAHLENDORF: *Der weiße Rabe fliegt. Zum Künstlerinnenroman im 20. Jahrhundert*. In: *Deutsche Literatur von Frauen*. Hg. G. BRINKER-GABLER. München 1988, Bd. 2, s. 450.

¹⁰ H. WEIDHASE: *Künstlerroman*. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hg. G. i I. SCHWEIKLE. Stuttgart 1990, s. 256.

¹¹ G. VON WILPERT: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989, s. 488–491.

¹² *Der Literatur-Brockhaus. Zweiter Band: Fu–Of*. Hg. v. W. HABICHT, W.-D. LANGE und von der Brockhaus-Redaktion. Mannheim 1988, s. 423.

funkcji sztuki¹³. Wydaje się zatem wskazane konsekwentne używanie w literaturoznawczym dyskursie terminu *Künstlerinroman* w odniesieniu do powieści, której bohaterką jest artystka, a *Künstlerinnenroman* w stosunku do utworu, którego bohaterkami są artystki lub środowisko artystek. Druga z rysujących się w tym kontekście trudności jest związana z użyciem przydawki „kobieca”. Sugeruje ona bowiem, iż chodzi nie tyle o kobiece autorstwo, ile o specyficzną „kobiecą” poetykę, z gruntu inną niż pisarstwo „męskie”. Takie stanowisko było reprezentowane przez nurt tzw. *écriture féminine*, doszukujący się w utworach piszących kobiet śladów specyficznego języka, metaforyki i problematyki, szczególnie spopularyzowany przez Hélène Cixous lub Luce Irigaray, a na gruncie niemieckim percypowany z reguły w kontekście tzw. pisanego ciałem (*den Körper schreiben*). Dzisiaj jednak próby ustalenia specyficznych cech kobiecego pisarstwa, wynikających wyłącznie z różnicy płci, należy uznać za rozdział już zamknięty i w sposób raczej sztuczny utrzymywany przy życiu, a przemawiającym za tym argumentem jest przede wszystkim fakt, iż właściwości rzekomo typowo kobiecego tekstu łatwo rozpoznać także w tekście napisanym przez mężczyznę¹⁴. Zamiast epitetu „kobiecy” dobrze byłoby zatem używać określenia „tekst/utwór kobiety”, które w sposób jednoznaczny odsyła do kobiecego autorstwa¹⁵, bądź też opatrywać epitet „kobiecy” stosownym wyjaśnieniem.

Oprócz problemów z nomenklaturą w dociekaniach naukowych poświęconych specyfice i fenomenowi powieści o artystce winno się

¹³ U. MAHLENDORF: *Der weiße Rabe...*, s. 445.

¹⁴ Pisze o tym więcej A. BYRSKA: *Język kobiecy jako złudzenie? Pytania o istnienie narracji uwarunkowanej przez płć*. „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2 (32) 2017, s. 29–40. doi:10.4467/2084395XWL17.010.7768

¹⁵ Mając na uwadze to obostrzenie, w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Śląskiego utworzona została seria wydawnicza o nazwie „Niemiecka Literatura Kobiet”, a nie Niemiecka Literatura Kobieca; celem serii jest zapoznanie polskiego czytelnika z utworami niemieckich pisarek, niedostępnymi dotąd w tłumaczeniu na język polski.

przy tym wziąć pod uwagę następującą hipotezę wspomnianej już Ursuli Mahlendorf: „[...] powieść o artyście [...] autorstwa kobiety – ze względu na zupełnie inne możliwości rozwoju kobiety w społeczeństwie patriarchalnym, niezmiennie aż po wiek XX – musi wyglądać całkiem inaczej”¹⁶. To przypuszczenie prowadzi zaś siłą rzeczy do konkluzji, że także badanie powieści o artystce pióra kobiety winno wychodzić z całkiem innych przesłanek i posługiwać się innymi (niż w przypadku klasycznej, tj. ‘męskiej’, powieści o artyście) kategoriami analitycznymi. Jest to wyzwanie badawcze, któremu z pewnością nie można sprostać w ramach jednego przyczynku i w oparciu o analizę zaledwie kilku tekstów, wymagające przemodelowania istniejących paradygmatów badawczych bądź włączenia nowych, także wypożyczonych z innych dyscyplin, narzędzi analitycznych, oraz, w konsekwencji, przeprowadzenia szerzej zakrojonych rozpoznań. W związku z tym uzasadnione wydaje się podjęcie wpierw próby aplikacji modeli badawczych, stosowanych z powodzeniem przez ‘tradycyjne’ literaturoznawstwo, na grunt badań powieści o artystce. Jednym z takich modeli, używanych również w odniesieniu do klasycznych (‘męskich’) realizacji tego gatunku, jest tematologia, bądź, szersze znaczeniowo, niemieckie *Stoff- und Motivforschung*. Za takim działaniem badawczym przemawia przede wszystkim fakt, iż motyw artysty bądź artystki odgrywa w powieści o artyście (i artystce) rolę nadrzędną i jest w tym sensie ważnym, o ile nie najważniejszym, jej elementem, a być może nawet konstytuującym sam gatunek. Badania oscylujące wokół motywu artystki, uwzględniające perspektywę genderową, można zatem rozumieć jako wstępne rozpoznanie pola badawczego, którego granice wyznacza pojęcie *Künstlerinroman*.

Ukierunkowanej feministycznie analizie motywu artystki chciałabym w moich dalszych rozważaniach poddać teksty, które wyszły spod pióra dwóch pisarek: *Nie-Komediantkę* (1903) Konstancji Piskorskiej (pseudonim: Helena Orlicz-Garlikowska) oraz *Die Komödiantin*

¹⁶ U. MAHLENDORF: *Der weiße Rabe...*, s. 449.

Dora X. [Komediantka Dora X.] (1920) Austriaczki Theresy Rie (pseudonim: L. Andro). W wyborze kierowały mną następujące przesłanki: po pierwsze, ich bohaterkami są kobiety-artystki, a konkretnie aktorki, co sugerują już ich tytuły; po drugie, obydwie teksty ukazały się mniej więcej w tym samym przedziale czasowym, co z kolei pozwala interpretować je w kontekście pewnych wybranych zjawisk i procesów historycznoliterackich. W tym konkretnym przypadku są to przykładowe realizacje motywu aktorki w literaturze niemieckiej i polskiej końca XIX i w początkach XX wieku. Takie działanie badawcze wynika także z refleksji, iż wybrane teksty charakteryzują się widocznymi odniesieniami do literackich wzorców: *Nie-komediantka* przywołuje wręcz eksplicitnie *Komediantkę* Reymonta, natomiast bohaterka powieści Andro wspomina bliżej nieokreślone „powieści teatralne”¹⁷.

Chyba najbardziej znanym nazwiskiem, jakie przywołuje się często w kontekście rozważań o motywie artystki w literaturze niemieckiej, jest Friedrich Nietzsche. Jego *dictum* brzmi zaś następująco: „W końcu kobiety: zastanówmy się nad całą historią kobiet, – nie musząż one przede wszystkim i ponad wszystkim być aktorkami? [...] Kobieta jest tak bardzo artystką...”¹⁸. W sukurs Nietzschemu idzie Heinrich Mann, wyrokując: „Mówcie, co chcecie: kobiety bardziej idealnej od aktorki jednak nie znajdziecie”¹⁹. Na analogiczne sądy natrafimy również w literaturze polskiej tego okresu: „Kobieta gra na scenie swoją płęć, mężczyzna odtwarza skomplikowany egzemplarz społeczny”²⁰, orzeka Tadeusz Boy-Żeleński, a bohaterka *Komediantki* (1896) Władysława Reymonta otrzymuje od jednego z powieściowych bohaterów następującą radę: „Musisz pani być kameleonem: na scenie – dla sztuki, a potem

¹⁷ L. ANDRO: *Die Komödiantin Dora X.* Leipzig–Wien–Zürich 1920, s. 17.

¹⁸ F. NIETZSCHE: *O problemacie aktora*. W: IDEM: *Wiedza radosna*. Przeł. L. STAFF. Warszawa 1991, s. 329.

¹⁹ H. MANN: *Schauspielerin. Drama in drei Akten*. Berlin 1911, s. 43. Przeł. – N.N.-M.

²⁰ T. BOY-ŻELEŃSKI: *Marzenie i pysk*. Warszawa 1930, s. 172.

w życiu – z konieczności, bo inną być nie potrafisz...”²¹. W przytoczonych wypowiedziach jednoznacznie manifestuje się motyw kobiety jako aktorki, nieustannie odgrywającej różnorakie role, i to zarówno na scenie, jak i w życiu. Jego ustabilizowanie się następuje już ok. 1900 roku, o czym w literaturze przedmiotu pisano wiele razy²².

Mechanizmy, jakie uwidaczniają się często w procesie literackiego portretowania aktorek, są przy tym tymi samymi, dobrze znanymi badaczkom i badaczom z nurtu *gender studies*, mechanizmami kreowania literackich portretów kobiet jako takich: chodzi mianowicie o mityzację i stereotypizację²³. Niemiecka badaczka Renate Möhrmann wyrokuje wręcz: „Mit, który oplata postać [aktorki – NNM], jest ze zbyt trwałego materiału, aby można go było bez wysiłku od niej oderwać”²⁴. Obecność analogicznego zjawiska w literaturze polskiej XIX wieku²⁵ – modelowania postaci aktorki w zgodzie ze stereotypem lub mitem – dostrzega także Irena Sławińska. W jej ocenie aktorka staje się wówczas

²¹ W. REYMONT: *Komediantka*. Kraków 1955, s. 142.

²² C. KÜNZEL: „Die Kunst der Schauspielerinnen ist sublimierte Geschlechtlichkeit”. *Anmerkungen zum Geschlecht der Schauspielkunst*. In: *GeschlechterSpielRäume. Dramatik Theater, Performance und Gender*. Hg. G. PAILER und F. SCHÖSSLER. Amsterdam–New York 2011, s. 244 lub F. SCHÖSSLER: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart 2017, s. 225.

²³ Więcej na ten temat: G. PAILER, F. SCHÖSSLER: *GeschlechterSpielRäume. Einleitung*. In: EIDEM: *GeschlechterSpielRäume...*, s. 7–18; B. CONRAD: *Gelehrtentheater. Bühnenmetaphern in der Wissenschaftsgeschichte zwischen 1870 und 1914*. Tübingen 2004, s. 216.

²⁴ R. MÖHRMANN: *Die Schauspielerinnen als literarische Fiktion*. In: *Die Schauspielerinnen. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Hg. R. MÖHRMANN. Frankfurt am Main 1989, s. 155.

²⁵ W polskiej literaturze okresu modernizmu artystki ukazywane są przeważnie jako *femme fatale*, podczas gdy w literaturze międzywojnia są to już bohaterki zdomowione w świecie sztuki, podejmujące próbę pogodzenia obowiązków domowych z ambicjami artystycznymi. Por. K. KRAŁKOWSKA-GĄTKOWSKA: *Bogini czy histrionka? Kreacje kobiet artystek w prozie (i dramacie) XIX i XX w.* W: *Z problemów prozy – powieść o artyście...*, s. 235.

„muzą nieobecności”: pustym znakiem poruszającym się w spolaryzowanej przestrzeni między automatem/marionetką i aniołem/bóstwem²⁶. Podobnie jak Sławińska, także Möhrmann zauważa, że generalnie literackie wizerunki aktorek odznaczają się widoczną polaryzacją: aktorka jest albo „istotą wyższą”, albo „przyziemną utrzymanką”²⁷.

W literaturze drugiej połowy XIX wieku aktorka często ukazywana jest również jako odnosząca sukcesy, młoda i piękna kobieta, przy czym nierzadko wyzyskiwane są następujące schematy fabularne: rezygnacja aktorki z kariery scenicznej na rzecz rodzinnego szczęścia²⁸, zawód miłosny i jego konsekwencje (gorzkie ‘przebudzenie’²⁹) oraz iluminacja (bohaterki uświadamiają sobie pustkę i bezsensowność własnej egzystencji)³⁰. Analizując typową akcję powieści o aktorce można dojść do wniosku, że aktorka z reguły stawiana jest przed następującym wyborem: albo osiągnięcie zawodowy sukces, albo odniesie przynoszącą ból i cierpienie porażkę w życiu prywatnym³¹. W konsekwencji bohaterki-aktorki często uciekają z teatru, gdyż nie znajdują w nim ani stabilizacji, ani społecznej akceptacji, przy czym zerwanie ze sztuką również nie przynosi im szczęścia³². Jednym zdaniem: sztuka aktorska oraz egzystencja (mieszczańska) są zazwyczaj wartościami dychotomicznymi, wzajemnie się wykluczającymi – tłumaczy to w pewnym stopniu fakt, dlaczego wielu pisarzy skazuje aktorki na śmierć lub na samotność (za paradygmatyczny można w tym kontekście uznać przykład Rey-

²⁶ I. SŁAWIŃSKA: *Refleksja nad „mitem współczesnym” dziś i wczoraj*. W: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*. Red. I. SŁAWIŃSKA, M. B. STYKOWA. Kraków, Wrocław 1983, s. 28.

²⁷ R. MÖHRMANN: *Die Schauspielerin als literarische Fiktion...*, s. 158.

²⁸ Ibidem, s. 161.

²⁹ K. KRAŁKOWSKA-GĄTKOWSKA: *Bogini czy histrionka?...*, s. 221.

³⁰ M. KOWALSKA: *W świecie „błyszczącej nędzy”*. Wizerunek aktorki w polskim dramacie i powieści drugiej połowy XIX wieku. W: *Gender, dramat, teatr*. Red. A. KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA, M. KOWALSKA. Kraków 2001, s. 25.

³¹ Por. M. KOWALSKA: *W świecie „błyszczącej nędzy”...*, s. 23.

³² Ibidem.

montowskiej Janki, która w finale powieści w straszny sposób odbiera sobie życie). Jeszcze inaczej ten stan rzeczy wyjaśnia Marta Kowalska: jej zdaniem porażki kobiet-artystek można odczytywać w kontekście postępującej emancypacji kobiecości. W opinii badaczki, samodzielność aktorek okazuje się zbyt wielkim obciążeniem, aby kobiety mogły ją suwerennie udźwignąć – takie modelowanie losów aktorek odpowiada przy tym antyemancypacyjnym poglądom pisarzy³³. W tym sensie powieść o aktorce jako subgatunek powieści o artystce wpisuje się w dominujący w XIX wieku (oraz, można zapewne dodać, także na początku XX wieku) paradygmat: „Women die like flies in the artist novels of the 19th century”³⁴.

Podobnie jak ich niemieccy koledzy po piórze, tak i polscy pisarze tego okresu prezentują z reguły pogląd, iż kobieta winna szukać spełnienia tylko i wyłącznie w rolach żony i matki³⁵. Inaczej jednak niż w przypadku literatury niemieckiej, w utworach pisarzy polskich znajdziemy bardziej jednolity (i w większości negatywny)³⁶ obraz aktorek. W niemieckich powieściach o aktorkach brakuje ponadto, jak twierdzi Möhrmann, typowych opisów środowiska teatralnego i zaniedbywany jest problem aktorek przeciętnych; z odwróceniem tej prawidłowości mamy natomiast do czynienia w polskich powieściach teatralnych powstałych po 1890 roku, gdzie dominują właśnie artyści przeciętni, z angażem w teatrach prowincjonalnych, dla których ważniejsza niż sztuka aktorska (definiowana jako kategoria artyzmu) jest sztuka przetrwania³⁷.

³³ Ibidem, s. 25.

³⁴ K. FJELKESTAM: *To Live or to Die for Art: Vicki Baums' Artist Novel "Die Karriere der Doris Hart" in the Light of Willa Cather's "The Song of the Lark"*. »Trans-Revue de littérature générale et comparée«, 15 (2013). <http://trans.revues.org/764> (6.02.2018).

³⁵ M. KOWALSKA: *W świecie „błyszczącej nędzy”...*, s. 25.

³⁶ Ibidem.

³⁷ A. SOBIECKA: *Piękno, powołanie czy przekleństwo? Sztuka aktorska w polskiej powieści teatralnej*. „Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 7”. Ślupsk 2009, s. 75.

Przyglądając się utworom Orlicz-Garlikowskiej oraz Andro przez pryzmat poczynionych wyżej uwag, można w pierwszej kolejności stwierdzić, iż w obydwu problematyzowany jest los łamiącej zasady kobiety (-artystki): w powieści Orlicz-Garlikowskiej to wspomniana już *Komediantka*, zaś w utworze Andro chodzi o Ibsenowską Norę. Podczas jednak gdy polska pisarka ze swoją *Nie-Komediantką* już w tytule powieści zapowiada narrację kontrastową do Reymontowskiej i w dalszym przebiegu akcji ukazuje główną bohaterkę jako przeciwieństwo Janki, Andro komponuje tekst w sposób mniej polaryzujący, sytuując główną postać w przestrzeni tranzytorycznej – między sztuką a mieszczańską egzystencją.

Obydwie pisarki zrywają także ze stereotypowym sposobem ukaazywania aktorek jako kobiet młodych, odnoszących sukcesy i cieszących się popularnością, czyniąc bohaterkami swoich narracji nieznane szerzej komediantki, które nie odnoszą wielkiego sukcesu. Ów rozłam rysuje się szczególnie wyraźnie w przypadku polskiej pisarki, która każe swojej bohaterce zrezygnować z kariery aktorki i oddać się działalności publicystycznej. Inaczej niż jej literackie antenatki, Julia nie musi przy tym przypłacić życia poza teatrem ani nieszczęściem, ani śmiercią. Lecz także austriacka pisarka wychodzi poza stereotyp, ukazując losy swojej bohaterki nie tylko jako młodej aktorki, ale także problemy trapiące ją w wieku dojrzałym. Ponadto obie protagonistki nie są karierowiczkami, a zacięta walka o angaż zostaje im oszczędzona. Julia, bohaterka Orlicz-Garlikowskiej, jest młodą i bogatą kobietą, która może zapewnić sobie bez troskie życie oraz niezależność dzięki spadkowi po rodzicach. Spełnia więc marzenie o występach w teatrze, przekupując wpierw dyrektora teatru, a potem reżysera. Podobną konstelację odnajdujemy u Andro: jej bohaterka, Dora X., jest protegowaną wpływowego wuja, dzięki któremu zaraz po ukończeniu szkoły aktorskiej trafia do teatru dworskiego, gdzie otrzymuje drobne, mało znaczące role. Tutaj jednakowoż rysuje się wyraźna różnica: podczas gdy Julia stosunkowo szybko przeżywa deziluzję i opuszcza teatr, związek Dory z teatrem okazuje się, mimo spotykających ją trudności (które akceptuje), nierozzerwalny.

Ekspozycja opowiadania Andro początkowo jednak nie sugeruje takiego rozwoju akcji: mimo zatrudnienia w teatrze dworskim, będącym ukoronowaniem kariery aktorskiej, Dora porzuca aktorstwo, by wyjść za mąż i zostać matką. Z czasem jednak blaski życia scenicznego na nowo zaczynają ją uwodzić i bohaterka, co nieco zaskakujące, postanawia zamienić życie rodzinne na artystyczne. Tym razem jednak owa zamiana miejsc dokonuje się w sposób bardziej skomplikowany i nie powoduje jednoznacznego zerwania bohaterki z jej mieszczańską 'naturą': „Między sztuką a mieszczańską egzystencją stała pośrodku, do żadnej z nich tak naprawdę nie należąc i z żadną z nich nie zrywając”³⁸. Kluczowy zdaje się w tym kontekście następujący fragment utworu:

Nagle ogarnęło ją wrażenie, że ta oto spokojnie pracująca, troskliwa matka to wcale nie była ona. Nieoczekiwanie zawładnęło nią poczucie utraty tożsamości, które czasami przytrafiało się jej na scenie. To wszystko było rolą, bardzo dobrze wyuczoną i wybitnie zagrana. Wczuła się w nią tylko i postępowala tak, jak odgrywająca tę rolę osoba, lecz jej „ja” było ponad nią i ani przez chwilę nie pozwalało się zwieść³⁹.

Dla Dory macierzyństwo jest zatem kolejną rolą, której wprawdzie nie odgrywa na scenie, lecz której musi sprostać w życiu: to wyznaczenie bohaterki pozwala wyrazić przypuszczenie, iż gra z rolą to pewien naturalny sposób bycia, wpisany niejako w kobiecą naturę. Ten stereotyp nie zostaje jednak w dalszym ciągu akcji podtrzymany: żądając od męża rozwodu, Dora wypowiada bowiem następujące słowa: „Nie musisz mnie już dłużej traktować jak kobietę, lecz jak aktorkę. Aktorka żyje tak dziwnym życiem, że nie zawsze potrafi uporać się z egzystencją mieszczańską”⁴⁰. Bohaterka zdaje się więc pojmować aktorstwo jako swoistą sztukę – pozbawioną płci i zarazem pierwiastka mieszczańskiego. Aby stać się w pełni artystką, bohaterka musi zerwać z zaprogramowa-

³⁸ L. ANDRO: *Die Komödiantin Dora X...*, s. 18. Cytaty z opowiadania w tłumaczeniu N. Nowary-Matusik.

³⁹ Ibidem, s. 49.

⁴⁰ Ibidem, s. 78.

nymi dla niej przez społeczeństwo rolami, w tym przede wszystkim ze swoją kobiecością, gdyż kobiecość predestynuje ją do odgrywania roli małżonki i matki. Dora pojmuje zatem, jak głęboko w społeczeństwie zakorzenione jest wyobrażenie, jakoby kobieta była istotą płciową *par excellence*, przy czym uwolnienie się od tej kliszy to w jej ocenie warunek stania się artystką; tym samym jej stanowisko można uznać za opozycyjne względem sądów na temat aktorki, jakie sformułowali Nietzsche i Heinrich Mann. Jednak mimo tej samoświadomości bohaterka Andro nie jest w stanie ostatecznie zerwać kontaktów z rodziną i dlatego już na zawsze pozostanie „gościem w ogrodzie sztuki”⁴¹.

Podczas gdy Andro koncentruje się na ukazaniu uwikłania protagonistki w przestrzeń sytuującą się między mieszczańską egzystencją i karierą artystyczną, polskiej pisarce wydaje się chodzić o przedstawienie procesu wręcz odwrotnego: stopniowego wyobcowania z dziedziny sztuki. Proces ten nie jest jednak efektem wewnętrznego rozwoju i zmagania z własną tożsamością, jak w przypadku Dory X., lecz skutkiem oddziaływania czynników zewnętrznych.

Jula ma początkowo idealne wyobrażenie o teatrze, który postrzega jako „pałac z krzyształów”⁴². Bohaterka szybko przekonuje się, że ów pałac jest „ze spróchniałych, popaczonych i gnijących desek”⁴³. Pisarki nie interesuje jednak szczególnie artystyczny rozwój Juli, a jej losy wydają się raczej pretekstem do krytycznego przedstawienia środowiska teatralnego. Bohaterka nie zostawia bowiem na ludziach teatru suchej nitki – wszyscy oni są w jej oczach „kup[a] błota”⁴⁴: istotami fałszywymi, nieszczerymi, przekupnymi, zepsutymi i skoncentrowanymi wyłącznie na własnych sukcesach. Również iluminacja, jakiej doznaje Julia, jest determinowana wpływem środowiska, lecz nie przeradza się w kryzys tożsamości, jak w przypadku Dory. Czekając w garderobie

⁴¹ Ibidem, s. 114.

⁴² H. GARLICZ-ORLIKOWSKA: *Nie-Komediantka. Historia teatralna*. Warszawa 1903, s. 65.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem, s. 66.

na występ i przyglądając się swojej uszminkowanej twarzy, bohaterka dostrzega w lustrze obcą osobę, która jest niczym „malowana lalka”⁴⁵, emanująca głupotą i pustką: „W świetle płomyków gazowych, pstrzających się za rozbitemi, okopconymi szklami, twarz ta, odbita w zwierciadle, wydała jej się potworną i... jakby spodloną”⁴⁶. Zewnętrzna przemiana nie prowadzi do wewnętrznego konfliktu – bohaterka przeżywa wprawdzie wstrząs, gdyż upodobniła się do środowiska, którym gardzi⁴⁷, lecz wychodzi z niego obronną ręką. W miarę rozwoju akcji protagonistka nabiera przekonania, że sztuka aktorska nie jest prawdziwą sztuką, lecz tylko udawaniem, sztuką ułudy, podobną do świata pozorów, w którym obracają się aktorzy. Zarazem wydaje się, iż ten wniosek nie ma neutralnego wydźwięku, jeśli chodzi o kwestię płci, gdyż bohaterka nie artykułuje go w odniesieniu do mężczyzn-aktorów i powtarza go tylko albo w stosunku do kobiet-aktorek, albo całej trupy: koleżanki Juli „przypominały jej figurki maryonetek”, a ich występy „arlekinad[ę]”⁴⁸. Bohaterka uświadamia sobie ostatecznie, iż jej marzenie o karierze aktorki było tylko „okłamywanie[m] samej siebie”⁴⁹, gdyż „ci mniemani kapłani sztuki – to tylko sprytni i przewrotni komedyanci”⁵⁰. Można zatem powiedzieć, iż Julia nie tyle aktywuje popularne stereotypy na temat bycia aktorem (w tym aktorką), typowe dla literatury polskiej owego czasu, co je wzmacnia, kilkakrotnie przywołując w swoich wypowiedziach obraz aktorki jako marionetki.

Ostatecznie Julia porzuca karierę zawodowej aktorki, lecz nie rezygnuje z bycia aktorką w życiu, co sugeruje już początek powieści: spotykając się ze swoim dobrym znajomym, krytykiem teatralnym, wyśmie-

⁴⁵ Ibidem, s. 70.

⁴⁶ Ibidem, s. 71.

⁴⁷ W tym sensie utwór ten to nie tylko powieść o teatrze, lecz także powieść obyczajowa – a więc zdaniem Mahlendorf typowa faza rozwojowa kobiecej powieści o artystce. (Por. U. MAHLENDORF: *Der weiße Rabe...*, s. 449).

⁴⁸ H. GARLICZ-ORLIKOWSKA: *Nie-Komedyantka...*, s. 156.

⁴⁹ Ibidem, s. 103.

⁵⁰ Ibidem, s. 155.

nicie wczuwa się w rolę kokoty i, używając swoich kobiecych wdzięków, zdobywa jego przychylność. Tym samym jej aktorski talent wydaje się zaprogramowany przez jej kobiecą naturę; to z kolei można uznać za potwierdzenie stereotypu o kobiecie jako naturalnej aktorce. Dyskurs patriarchalny jest więc także w tym miejscu powieści nie tylko cytowany, ale i wzmacniany, z tym jednak zastrzeżeniem, iż związek między sztuką a kobiecością nie prowadzi w prostej linii od kobiecości do sztuki i *vice versa*, lecz ma charakter raczej jednostronny: 'naturalna' aktorka nie musi być bowiem predestynowana do (gorszącego) zawodu aktorki.

W obydwu analizowanych utworach nie znajdziemy wstrząsających konfliktów i nieszczęśliwego zakończenia: obie artystki odnoszą sukcesy i porażki, lecz ostatecznie odnajdują swoje drogi w życiu i drogi do samych siebie. Podczas gdy wykonywanie zawodu aktorskiego w przypadku Dory wiąże się z dylematami tożsamościowymi – bohaterka ostatecznie godzi się ze swoją podporządkowaną pozycją w teatrze, uznając tranzytoryczną przestrzeń między sztuką a egzystencją mieszczańską za własną – Julia traktuje aktorstwo instrumentalnie; to narzędzie, którego potrzebuje, aby stać się wreszcie człowiekiem: „z dniem jutrzejszym zaczynam pracować, mam zatem prawo być nie tylko kobietą, ale i... człowiekiem!”⁵¹. Julia dostrzega więc podrzędną pozycję kobiety w hierarchii społecznej i traktuje bycie aktorką jako zawód, który może i powinien umożliwić jej emancypację.

Obydwie kobiety pewnie biorą los w swoje ręce, nie stają się ofiarami mężczyzn i nie rezygnują ze sztuki dla miłości, jak ma to miejsce w typowych powieściach o aktorkach z końca XIX i początku XX wieku: ich decyzje są samodzielne i ich własne, nawet jeśli okazują się błędne. Można zatem powiedzieć, iż Gorlicz-Orlikowska oraz Andro nie dekonstruują wprawdzie literackiego konstruktu aktorki, lecz ich dyskurs o artystce pozostawia rysy na jednolitym dotąd monumencie.

Jeśliby, w dalszej perspektywie, podążać za tezą Ursuli Mahlen-dorf, która twierdzi, iż w powieści o artystkach dzieło sztuki nie znaj-

⁵¹ Ibidem, s. 9.

duje się w centrum uwagi, a kwestie estetyczne właściwie nie są podejmowane⁵², to można stwierdzić, iż obydwie autorki tworzą modelowe (kobiece) *Künstlerinnenromane*: ani polska, ani austriacka pisarka nie podejmują bowiem w swoich utworach ani problemów natury estetycznej, ani nie opisują procesu twórczego. Zarazem jednak trzeba mieć na uwadze, iż w analizowanych tekstach nie chodzi o jakąkolwiek sztukę, lecz o sztukę aktorską, która w XIX wieku – inaczej niż sztuki wizualne – uchodziła za sztukę reprodukcyjną tudzież receptywną. Rysujący się w tym kontekście problem zdiagnozował już zresztą Georg Simmel, wyrokując, iż „artystyczna samodzielność sztuki aktorskiej stanowi najtrudniejsze zadanie dla filozoficznej refleksji o sztuce”⁵³. Czy to stwierdzenie w wystarczającym stopniu tłumaczy nieobecność rozważań natury estetycznej w omówionych utworach, wypadnie jednak zbadać w ramach szerzej zakrojonego projektu.

Bibliografia

- ANDRO L.: *Die Komödiantin Dora* X. Leipzig–Wien–Zürich 1920.
- BEST Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main 1994.
- BOY-ŻELEŃSKI Tadeusz: *Marzenie i pysk*. Warszawa 1930.
- BRAAK IVO: *Poetik in Stichworten*. Stuttgart 2001.
- BYRSKA Aleksandra: *Język kobiecy jako złudzenie? Pytania o istnienie narracji uwarunkowanej przez płęć*. „Wielogłos” 2017, nr 2(32), s. 29–40.
- CONRAD Bettina: *Gelehrtentheater. Bühnemetaphern in der Wissenschaftsgeschichte zwischen 1870 und 1914*. Tübingen 2004.
- Der Literatur-Brockhaus. Zweiter Band: Fu–Of*. Hg. u. bearb. v. Werner HABICHT, Wolf-Dieter LANGE u. der Brockhaus-Redaktion. Mannheim 1988.
- FJELKESTAM Kristina: *To Live or to Die for Art: Vicki Baums' Artist Novel "Die Karriere der Doris Hart" in the Light of Willa Cather's "The Song of the Lark"*.

⁵² U. MAHLENDORF: *Der weiße Rabe...*, s. 447.

⁵³ G. SIMMEL: *Zur Philosophie des Schauspielers* (1923).

- »Trans-*Revue de littérature générale et comparée*« 15 (2013). [Http://trans.revues.org/764](http://trans.revues.org/764) (6.02.2018).
- GARLICZ-ORLIKOWSKA HELENA: *Nie-Komediantka. Historia teatralna*. Warszawa 1903.
- GŁOWIŃSKI Michał, KOSTKIEWICZOWA Teresa, OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA Aleksandra, SŁAWIŃSKI Janusz: *Podręczny słownik terminów literackich*. Warszawa 1996.
- KOWALSKA Marta: *W świecie „błyszczącej nędzy”*. *Wizerunek aktorki w polskim dramacie i powieści drugiej połowy XIX wieku*. W: *Gender, dramat, teatr*. Red. Anna KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA, Marta KOWALSKA. Kraków 2001, s. 21–26.
- KRAŁKOWSKA-GĄTKOWSKA Krystyna: *Bogini czy histrionka? Kreacje kobiet artystek w prozie (i dramacie) XIX i XX w.* W: *Z problemów prozy – powieść o artyście*. Red. Wojciech GUTOWSKI, Ewa OW CZARZ. Toruń 2006, s. 214–235.
- KRYŃSKI Stanisław: „*Na krawędzi siebie i świata*”. Anieli Gruszeckiej „*Przygoda w nieznanym kraju*”. W: *Z problemów prozy – powieść o artyście*. Red. Wojciech GUTOWSKI, Ewa OW CZARZ. Toruń, s. 372–373.
- KÜNZEL Christine: „*Die Kunst der Schauspielerin ist sublimierte Geschlechtlichkeit*”. *Anmerkungen zum Geschlecht der Schauspielkunst*. In: *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender*. Hg. Gaby PAILER, Franziska SCHÖSSLER. Amsterdam–New York 2011, s. 241–254.
- MAHLENDORF Ursula: *Der weiße Rabe fliegt. Zum Künstlerinnenroman im 20. Jahrhundert*. In: *Deutsche Literatur von Frauen*. Hg. Gisela BRINKER GABLER. B. 2. München 1988, s. 445–459.
- MAKOWIECKI Andrzej: *Młodopolski portret artysty*. Warszawa 1971.
- MANN Heinrich: *Schauspielerin. Drama in drei Akten*. Berlin 1911.
- MATKOWSKA Ewa: *Künstlerroman – historia i perspektywy gatunku*. „*Orbis Linguarum*” 2015, nr 42, s. 327–336.
- MÖHRMANN Renate: *Die Schauspielerin als literarische Fiktion*. In: *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Hg. Renate MÖHRMANN. Frankfurt am Main 1989, s. 154–176.
- NIETZSCHE Friedrich: *O problemacie aktora*. W: IDEM: *Wiedza radosna*. Przeł. L. STAFF. Warszawa 1991, s. 327–329.
- PAILER Gaby, SCHÖSSLER Franziska: *GeschlechterSpielRäume. Einleitung*. In: *GeschlechterSpielRäume. Dramatik Theater, Performance und Gender*. Hg. Gaby PAILER, Franziska SCHÖSSLER. Amsterdam–New York 2011, s. 7–18;
- REYMONT Władysław: *Komediantka*. Kraków 1955.
- SCHÖSSLER Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart 2017.

- SIMMEL Georg: *Zur Philosophie des Schauspielers* (1923). <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1908/schauspieler.htm>
- SŁAWIŃSKA Irena: *Refleksja nad „mitem współczesnym” dziś i wczoraj*. W: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*. Red. Irena SŁAWIŃSKA, Maria Barbara STYKOWA. Kraków, Wrocław 1983, s. 20–44.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. Grzegorz GAZDA i Słowinia TYNECKA-MAKOWSKA. Kraków 2006.
- Słownik terminów literackich*. Red. Janusz SŁAWIŃSKI. Wrocław 2002.
- STEPHAN Inge: *Literaturwissenschaft*. In: *Gender-Studien. Eine Einführung*. Hg. Christine VON BRAUN, Inge STEPHAN. Stuttgart, Weimar 2006, s. 284–293.
- STEPHAN Inge: *Tendenzen der Geschlechterforschung – Perspektiven für die Germanistik*. In: *Genderforschung – Leistungen und Perspektiven in der Germanistik*. Hg. Mirosława CZARNECKA. Wrocław, Dresden 2013, s. 11–20.
- WEIDHASE Harald: *Künstlerroman*. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hg. Günther und Inge SCHWEIKLE. Stuttgart 1990, s. 256.
- WEIGEL Sigrid: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Dulmen-Hiddingsel 1987.
- WILPERT Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989.

Wokół *Künstlerin(nen)roman* – kilka uwag na przykładzie tekstów Heleny Orlicz-Garlikowskiej i L. Andro

Streszczenie

Główną oś naukowej refleksji stanowi w niniejszym artykule problem *Künstlerin(nen)roman* – powieści o artystce (artystkach). W pierwszej, teoretycznej części artykułu omówione zostają problemy terminologiczne oraz definicyjne, zaś w części drugiej przeprowadzona zostaje analiza porównawcza dwóch tekstów: *Nie-Komediantki* pióra Konstancji Piskorskiej (pseudonim: Helena Orlicz-Garlikowska) oraz *Die Komödiantin Dora X.* austriackiej pisarki Therese Rie (pseudonim L. Andro). Ukierunkowana genderowo analiza koncentruje się na wspólnym dla obydwu tekstów motywie aktorki.

Słowa kluczowe: powieść o artystce, aktorka, modernizm, literatura kobiet

**On *Künstlerin(nen)roman* – a few remarks with reference to texts
by Helena Orlicz-Garlikowska and L. Andro**

Summary

The article is mainly concerned with the question of *Künstlerin(nen)roman* – the novel on female artist(s). Terminological, definition-related issues are pondered in part one of the text, whereas part two is devoted to the comparative analysis of two texts: *Nie-Komediantka* penned by Konstancja Piskorska (under a pseudonym: Helena Orlicz-Garlikowska) and *Die Komödiantin Dora X.* by an Austrian author Therese Rie (L. Andro). The gender-focused analysis is centred upon a motif common for the two mentioned texts, that of an actress.

Keywords: female artist's novel, actress, modernism, women's writing

**Einige Bemerkungen zum *Künstlerin(nen)roman* am Beispiel
der Texte von Helena Orlicz-Garlikowska und L. Andro**

Zusammenfassung

Im Zentrum des vorliegenden Beitrags steht das Problem des *Künstlerin(nen)romans*. Im ersten, theoretischen Teil werden terminologische und definitionistische Probleme erörtert und im zweiten Teil wird eine vergleichende Analyse zweier Erzähltexte durchgeführt: *Nie-Komediantka* der polnischen Autorin Konstancja Piskorska (Pseudonym: Helena Orlicz-Garlikowska) und *Die Komödiantin Dora X.* der österreichischen Schriftstellerin Therese Rie (Pseudonym: L. Andro). Die genderorientierte Analyse oszilliert um das den beiden Texten gemeinsame Motiv der Schauspielerin.

Schlüsselwörter: Künstlerinroman, Schauspielerin, Moderne, Frauenliteratur